G. A. PORDENONE: UN *IDENTIKIT*

Del Pordenone artista molto s'è detto e molto si dirà.

« *First provincial master* », secondo la definizione di Berenson, con il talento prensile ch'ebbe in dono si baloccò parecchio, guadagnandosi un posto di proscenio nella gremita ribalta artistica quattro-cinquecentesca.

E non fu cosa facile in quella pleiade di geni pittorici partoriti dal secolo XV, per uno come lui che — lo disse Vittorio Querini — genio non era. Fin qui, l'Artista.

L'uomo, invece, è piú sfuggente. La sua vicenda umana s'è, nel tempo, velata d'un alone ombroso, d'un fumigar mistero. Non solo per gli equivoci sulla morte, secondo alcuni maledetta, che lo stroncò a Ferrara mentre s'era gettato a capofitto in un'opera nuova (1), ma per gli accidênti torbidi che la costellarono e la resero viepiú impervia. Assaporò l'amaro delle gelosie, dei rancori, dei sospetti, ma non ne risparmiò ad altri, sospinto dagli eccessi del temperamento.

È scarno il residuo di fatti biografici che di lui ci resta e pure coloriti quanto basta da riempire un *feuilleton* manierato d'orrore, di quelli che piacevan tanto nell'Ottocento.

Già le peripezie anagrafiche crearono non pochi equivoci (2), ma il Nostro ben lontano dal soffrire crisi d'identità, se ne serví con proteiforme disinvoltura, rinascendo, di quando in quando, sotto firme diverse (3).

Che tempra d'uomo si celasse in quella vita d'errabonda *bohème*, non è facile dire. Ci proveremo avvicinandolo attraverso i suoi presunti ritratti. Sulla scientificità d'una tale indagine il Lavater (4) ci avrebbe giurato.

Il Pordenone nacque, sullo scorcio del Quattrocento, figlio d'un capomastro che s'era creato una discreta fortuna e l'esibiva secondo i *clichés* dell'epoca (5). Il ceppo familiare era lombardo. Ne eran migrati molti in Friuli, secoli addietro, a sbozzare il fascino rude del nostro Medioevo di pietra: scalpellini, muratori, spaccapietre, gente dal taglio secco che il mondo voleva sentirselo ben sodo tra le mani.

Dall'ambiente familiare dovette ricevere niente piú che una generica intonazione al fare. Gli bastò, perché era nato con le piú felici disposizioni per l'arte (come ricorda il di Maniago).

Il Vasari ci rammenta gli inizi stentati del Nostro, nelle campagne del contado dove s'era rifugiato per un'epidemia (6).

Sponsorizzato da *talent-scouts* villerecci, sfogò qua e là i suoi estri, alla spicciolata, sui muri calcinati delle chiese e dei casali. Prove d'artista, improvvisate *en-plein-air*, nel volger delle stagioni, sotto gli sguardi di villani incolti ma non rozzi, i suoi primi censori; poco avvezzi alle sottigliezze o a ragionar di prospettiva, ma certamente in grado di soppesar un lavoro ben fatto. Le avrà barattate, quelle opere, con un pasto caldo, un letto sicuro, qualche solenne bevuta (7). Fu cosí che aggirandosi tra le quinte della cultura maturò le prime compiute conquiste.

Le ultime propaggini del gotico rifluivano allora nei maestri tolmezzini. Quelle figure che scivolano sulle superfici, trattenute dagli argini d'un nervoso linearismo, gli diedero l'abbrivo d'un discorso, furono uno specchio traslucido in cui guardare; ma là dove s'attarda la malinconia azzurrata delle forme gotiche, le sue creature nascevan già con timbro terrestre; acquistavano via via sodezza e si mangiavan lo spazio, esigevano possederlo e percorrerlo in ogni senso: urgenze d'una tecnica ricca di fervori, d'una ingenua e dilettantesca *grandeur*. E gli bastò respirare per un attimo l'aria sottile dell'arte veneziana, perché un'ebbrezza felice mettesse ali al suo pennello.

La vena aurea cui attingere fu la pittura di Giorgione, che imperava con dolce sovranità. Cosí la prima maniera del Pordenone, ne sortí un colorismo lieve, la ricerca d'un tono.

Di questa acclimazione artistica il *San Rocco (fig. 1)* del Duomo di Pordenone fu esito felice. Il Ridolfi ed il Mottense accreditarono la voce secondo cui l'affresco riproduceva le fattezze dell'Artista (8). Tale è rimasta nel tempo.

È un ritratto in piedi che fa *pendant* con il *Sant'Erasmo* su un pilastro del Duomo. Il Pordenone vi pose mano intorno al 1523 (9). Il corpo è vigoroso, da giovane tronco. Il volto, immerso in un'*allure* giorgionesca, s'offre con sguardo assorto, lumeggiato come dall'eco flebile d'un sogno. È un porgere gentile e naturale, senz'enfasi narcisistica.

Era dunque un bell'uomo, come si diceva, e vocato alla mondanità. Affrancato dalle ruvidezze del suo mondo nativo, a Venezia l'avrà vissuta adornata da musiche di liuti, poesie e conviti, rendendo omaggio al *grand goût* del momento (10).

Inalveata nel Santo in una mimesi perfetta, l'immagine dell'Artista trasmigrò da un'opera all'altra. Dal *Cristo* di Travesio al *San Cristoforo* di San Martino al Tagliamento (vedi « Il Noncello » n. 35); dalla *Pala di San Lorenzo Giustiniani* al *San Rocco* di Corbolone e a quello di Susegana, divenne un tema ricorrente.

Quest'identità ripercorsa ed insistita ch'Egli portava seco nei vari argomenti, fece aguzzar l'occhio ai critici.

Italo Furlan la ravvisa persino nella figura maschile di un'opera di discussa attribuzione *Il Richiamo* di Detroit.

1. - G. A. Pordenone, « San Rocco ». (particolare). Pordenone, Duomo.

Il Pordenone appare tra due figure muliebri, nelle quali il Furlan vuol riconoscere due delle mogli del Nostro, Anastasia ed Elisabetta.

Il rimando iconografico va ancora al *San Rocco,* qui rivisitato con accento piú realistico e profondo.

Nell'elogio che gli intrecciò, Marc'Antonio Amalteo, suo bardo ufficiale, non dimenticò d'enunciare quali doni riservò la natura all'Artista (11). Ne fece una sorta di laica beatificazione, piangendo lacrime di retorica sulla sciagura che gli piombò addosso e lo ricordò come eletto e versato in tutte le arti.

E pure l'attica serenità, la lieve smemoratezza del *San Rocco* non eran da lui. Intimamente, forse, non le conobbe. A dispetto delle mielate riabilitazioni *post-mortem*, mai si scrollò di dosso la fama di provinciale *viveur*, di uomo che espandeva liberamente nell'aria i suoi umori balzani, che conosceva l'agro della vita.

2. - G. Vasari, « Ritratto di G. A. Pordenone ». Da « Le Vite », Edizione curata da Pio Pecchiai, Milano Sonzogno.

Il Vasari, che pure tace con partigiana discrezione sulle accuse spicciole al privato, ce ne dà, ad introduzione della vita, un rude ritratto *(fig. 2)*. Forzato in uno scenografico cartiglio, emerge un volto massiccio e duro; quello d'un lanzo appena dirozzato e incivilito che lotta anche con se stesso per celare i recessi ombrosi del carattere. V'è impressa, nei lineamenti inaspriti, un'aria di febbrile fatica manuale: forgia di quella maniera individuale che sola ne appagava il selvatico orgoglio.

Ed eccolo nuovamente in un'incisione francese *(fig. 3)*, dove appare abbigliato alla grande, con un robone bordato di pelliccia e la mano serrata

3. - « Ritratto di G. A. Pordenone », incisione francese d'ispirazione vasariana.

su un documento: sicuramente il suggello del blasone conquistato (12), un nobile cartiglio da esibire in faccia al mondo. L'immagine di sé che avrebbe voluto veder stagliata sul dosso dei secoli, chiusa in un'antica grandigia. Solo il volto è irrigidito nella sua severità. È un uomo che diffida, questo, com'avesse in capo un'idea puntuta, un rovello costante che non lo abbandona. Motivi non gliene mancavano. Certe vicende tormentose della sua esistenza sembrano tagliate apposta per esaltarne la vocazione, di fondo plebea e rissaiola.

Come quella, eclattante, dell'arroventata lite con il fratello Baldassarre Della ruggine tra i due c'era da vecchia data, ma divenne aperta ostilità

dopo la morte del padre. Questi, mancato nel 1527, aveva lasciato ogni suo avere ai figlioli, Giovanni Antonio, Bartolomeo e Baldassarre (13). Qualche anno dopo, nel 1533, Giovanni Antonio sposò, in terze nozze, Elisabetta Frescolini, sorella del notaio Pier Antonio e si stabilí con lei nella casa paterna, pare in promiscuità con Baldassarre.

Come spesso accade, la forzata coabitazione attizzò gli attriti. Baldassarre impugnò un documento di dubbia validità a conferma dei sacrosanti diritti che aveva su quella dimora. I due fratelli finirono in Tribunale.

Stanco delle meline giudiziarie, Giovanni Antonio, con un colpo di mano, trafugò le masserizie, le ammassò dal Frescolini e abbandonò la casa. Baldassarre rimuginava sul come rendergli la partita, ma il Nostro, intraprendente e deciso, lo sorprese una volta ancora. Trasportò ogni cosa a Venezia, per esser sicuro sotto un'altra giurisdizione e assoldò un manipolo di manigoldi disposti a tutto. Baldassarre, che non era uno stinco di santo, il 2 gennaio del 1534, si presentò al Podestà, denunciando la tresca tra il fratello e il cugino Francesco Frescolini. Accusò quest'ultimo di furto e di violenza alla sua persona. E a questo punto, quella lite si trasformò in una guerra di bande ch'ebbe il suo mezzogiorno di fuoco il 9 gennaio 1534.

Mentre Giovanni Antonio e il cugino Francesco si trattenevano sulla soglia di casa, sopraggiunse Baldassarre. Gli si leggeva in viso una tal aria torva e diffidente che il Pordenone gli domandò cos'avesse da guardare. Baldassarre, temendo in cuor suo una rissa, allungò il passo; ma il Frescolini, ingiuriandolo, sguainò la spada e lo invitò a battersi. Giovanni Antonio — ricorda il di Maniago — non sfoderò il ferro, trattenuto da un « subito ribrezzo ».

S'eccitò invece la furia di quegli assatanati, i *killers* dei due contendenti, appostati qua e là, che berciando si gettarono in una mischia. Tuonarono gli archibugi, s'arrossarono le lame. Baldassarre se la diede a gambe, ma uno dei suoi bravacci restò nella strada. La gente gridava, qualcuno accusò Giovanni Antonio di tentato fratricidio. Il Podestà non prese posizione e lasciò cadere le accuse. L'episodio si chiuse, non cosí i rancori e gli asti (14). Il Pordenone, scampato al giudizio, se ne andò a placar l'animo a Ferrara.

Ecco perché, dopo tanto livore, quel suo sguardo da fulmine assopito, ci appare piú eloquente.

Di chiara ascendenza vasariana è un altro splendido ritratto in cui il Pordenone inalbera la risentita fierezza di sempre *(fig. 4)*. Perfettamente ritagliato nei canoni estetici dell'epoca, ha quel che si dice il *fisique du rôle* del condottiero; quello che ci voleva nel Cinquecento per incarnare l'essenza della virilità.

Con quell'aria ferina, par che nulla lo disorienti, che sia avvezzo ai rovi d'ogni genere, che abbia imparato della vita gli inganni e i disinganni. Da autodidatta grintoso e severo, la visse come un palio, rincorrendo senza tregua qualcosa e qualcuno. Tiziano, ad esempio, che gli viene contrapposto, per tradizione, come *alter ego*.

È tuttavia una simmetria piuttosto sbilanciata, ché Tiziano mai ebbe bisogno di bussare perché gli fosse aperto. Il Pordenone invece, il *placet* di chi conta dovette guadagnarselo a spintoni.

Credette forse di dare un primo scacco a Tiziano quando dipinse,

4. - « Ritratto di G. A. Pordenone », anche in quest'opera è evidente la derivazione dal Vasari.

per le monache di Santa Maria degli Angeli a Murano, la *pala dell'Annunciazione,* dopo che il Cadorino aveva lasciato incompiuta la sua. O quando, a Palazzo Ducale, principiò gli affreschi della Libreria, subentrando al rivale.

Accaparratosi la commissione nell'estate del 1536, lavorò di gran lena, senza conceder deroghe all'ansia di fare, deciso al sorpasso. Completò il tutto entro i termini, nel marzo 1538.

Il Senato, si dichiarò soddisfatto. A Tiziano venne tolta la pensione, ma questi, olimpico e distaccato, se ne infischiò. E il Pordenone sempre a a tallonarlo dappresso. S'illuse, giacché mai poté opporre agli aperti

barbagli del genio tizianesco il suo modo macchinoso e un po' greve. In effetti, per le commissioni ch'ebbe a Venezia, il Nostro fu applaudito piú «che altro huomo, che mai in quella Città havesse insino lavorato» (Vasari), ma furono vittorie sudate. Non aveva, come Tiziano, la stoffa del maestro di cerimonie e si difese sempre seguendo l'istinto.

Dicono le cronache che lavorasse tenendo in una mano i pennelli e nell'altra la spada. Cerchiamo di immaginare quest'uomo imponente, su e giú dalle impalcature, con destrezza da saltimbanco; suscettibile per un nonnulla, lesto di spada e di pennello, con scoppi d'ira che dovevano essere autentiche detonazioni.

Par di leggere *in nuce* in questi accesi brani di vita, l'eccitazione esistenziale dei manieristi: estrosi, eccessivi, ma ambrati e densi d'aromi come un vino a lungo invecchiato; e, in tutto, figli di un tempo, che nell'estremo lembo della cultura umanistica, nelle sue pieghe piú nascoste, è un ribollir d'umori, fermenti del vecchio, allusioni del nuovo.

Ma torniamo al Pordenone, a quello affidato ai guizzi del segno sicuro di Zandomeneghi, nell'incisione del Viviani *(fig. 5)* (15). Gli abiti confermano la dignità sociale conquistata e c'è il tocco vivo dello sguardo, da anarchico pieno di temperamento, che il disegnatore ha colto e fermato.

Ancor piú curioso ci sembra una litografia ottocentesca, di mano fran-

5. - « Ritratto di G. A. Pordenone », l'incisione è uscita dal bulino di Antonio Viviani su disegno di P. Zandomeneghi.

6. - « Ritratto di G. A. Pordenone », litografia francese dell'Ottocento.

cese *(fig. 6)*. Le sembianze son quelle dell'Artista, ma la maschera è divenuta il volto. E il Nostro s'è trasformato in un eroe da melodramma a tinte fosche, pronto ad enfiare i polmoni per l'ultimo do di petto. Bizzarrie da *fin d'epoque*.

Come quella che lo vede protagonista d'un *pastiche* sentimentale pubblicato nel 1836 da Ubaldo Valentinis Mantica per le nozze Rosmini-Antivari. Ne parlò a suo tempo Vittorio Querini (« Il Noncello » n. 49) descrivendolo come un fumettone farcito di rocambolesche avventure e di intrighi di donne perfide o virginali che si contendono il Nostro eroe sino alla penultima pagina.

7. - Pittore veneto (già attribuito a G. A. Pordenone), « Autoritratto » (?). Firenze, Palazzo Pitti. *(Foto Alinari)*

8. - « Ritratto di G. A. Pordenone », fitta e minuta nell'ordito l'incisione ricalca l'iconografia del presunto autoritratto di Pitti.

Ci riesce difficile combinare questo tratto sensuale e dolciastro con la rustica integrità che di lui fu il tratto saliente; ché, anche in faccende di cuore, badò sempre al sodo. Si maritò tre volte, ebbe numerosi figli (16). Per il resto, con quel temperamento e la fama d'uomo prestante, la vita se la sarà goduta senza andar troppo per il sottile.

Un altro duetto di ritratti ci conduce a delle considerazioni in bilico fra ortodossia e azzardo.

Il primo *(fig. 7)* compare nell'edizione delle *Vite* del Vasari curata e commentata da Pio Pecchiai. È un'immagine virile di mano veneta già qualificata come autoritratto e custodita a Palazzo Pitti. V'è poi la stampa che ne ricalca, in maniera pedissequa, l'iconografia *(fig. 8)*.

Le affinità fisiognomiche con il giovanile *San Rocco* ci sembrano scoperte. Sappiamo quanto contorte siano queste faccende di attribuzioni e non entriamo nel merito. Limitiamoci a dei rilievi estetici. Quello che appare è un volto pacato, dalla spiritualità vigile, svelenito d'ogni diffidenza

e sospetto. La resa pittorica è fluida e cerca il vero. La stampa, dall'ordito piú secco, conferisce al volto un'aria patetica, mite e rassegnata: non è la sua.

Seguendo Fabio di Maniago nelle ampie digressioni sul Pordenone, veniamo a sapere poi di un altro ritratto dell'Artista, appartenente alla collezione Manfrin di Venezia. Stando alla fonte deve trattarsi d'una « foto di gruppo » che esalta l'autorità artistica del pittore. Egli vi appare circondato dagli allievi che gli mostrano i disegni per averne un giudizio. Questo è tutto, perché ci manca un riscontro fotografico.

Sarebbe certamente piaciuto al Pordenone: un'immagine che ne consegni ai secoli l'autorità; stigma d'una carriera feconda, d'una didattica maestà. Avrebbe appagato l'amor proprio di quest'uomo che, poderoso e torreggiante nel fare artistico, visse fra vanagloria e verità, una condizione umana un po' teatrale.

Cercò, nella natura dell'esser suo di imitar l'arte, secondo il paradosso. Tese all'iperbole per eccesso d'energia. Ma la parte sua piú vera, da quell'inesauribile tensione trasse il tormento di far bene che solo si chetava nell'espressione, liberandosi dai residui di esperienze consumate.

Stakanovista frescante dell'arte, diede robuste spallate alla tradizione, fremendo talvolta d'agitazioni pre-barocche (Querini); ma da gran manovale che s'arrovella nel fare, neppure se ne accorse.

* * *

Potesse librarsi, come da un'effratta cornice, e vivere per un attimo di sé solamente, l'opera dell'Amalteo riavrebbe nuovo turgore e un chiaro apparire; che, speculata da sempre nell'arte del Pordenone, è vissuta di postumi abbagli, d'enfiate resurrezioni, di secchi restringimenti. Come una desinenza in cui gli accenti scivolino per perdersi nell'aria.

L'esegesi artistica che s'è addentrata fra i contrappunti del loro scandito rapporto, ne ravvisa, la filiazione al Pordenone.

L'Amalteo visse accanto al Maestro una sorta di vigile sudditanza, per perdersi, dopo la morte di lui, in uno scompiglio formale che ne appiattí la resa pittorica. Di rinforzo, la cronaca suscitò accordi comuni nella partitura delle loro vite. S'ammogliò infatti l'Amalteo con Graziosa, figlia di Giovanni Antonio e orbitò in quell'ambito familiare.

Sulla linea di questa sutura fra vita e arte, le ricognizioni nel *corpus* amalteiano han portato a vistosi fraintendimenti. L'Amalteo accomunò talvolta, da facitore deferente e capace il suo lavoro a quello del Maestro (17), ma in molte opere sue si coglie radente la superficie, la mano vigorosa del Pordenone. La ritroviamo nel ritmo conchiuso, serrato della *Giustizia di Traiano,* sotto la Loggia Municipale di Ceneda, dove l'Amalteo fu molto attivo. In piú di un'opera si scorge l'*imprimatur* del suocero. La critica cerca da anni di stabilirne le modalità di intervento.

Il brano pittorico citato fa parte di un trittico che Marino Grimani, patriarca di Aquileia e già conte vescovo di Ceneda (18) volle affrescato in quel luogo. Ad esso s'accompagnavano gli episodi del giudizio di Daniele e di quello di Salomone, di cui rimangono frammenti rovinati (Cohen): metafore della Giustizia, della Saggezza, della Prudenza. I giudici e i

9. - G. A. Pordenone, « Giustizia di Traiano », Parigi, Museo del Louvre.

consiglieri che vi transitavano li avrebbero avuti sotto gli occhi a rintuzzar la dirittura dei loro giudizi.

Nell'iconografia nordica, la rappresentazione delle virtú civiche in edifici pubblici divenne una consuetudine. L'Antico Testamento era la fonte principale cui attingere. Anche nel nord Italia la tradizione attecchí (19).

Quale *flash* storico adattato a metafora morale, l'episodio di Traiano divenne emblematico nell'iconografia del Medioevo e del Rinascimento e fu piú volte ripreso.

Erompe nella scena Traiano, trionfante, reduce da successi bellici; ma una donna disperata, che ha sul grembo il figlio ucciso da un cavallo imbizzarrito, gli si para dinanzi. Quel dolore di madre avrà un compenso. Il calibro austero della giustizia imperiale non ammette deroghe. Il dito puntato sul figlio amato è lo stigma d'un implacabile pareggio: per un figlio morto, un figlio vivo.

10. - Stampa tratta dalla « Giustizia di Traiano », opera del bulino di Andrea Zucchi (1679-1740).

Nell'affrontare un tema tanto complesso l'Amalteo s'è certamente appoggiato al prestigio del suo Maestro. E questi avrà avuto un brillío negli occhi nel sentir l'argomento. Le scene di spettacoli e battaglie parevan fatte per lui, ne esaltavano l'estro gigionesco e le capacità tecniche.

Charles Cohen ha ampiamente dimostrato che l'impostazione grafica dell'affresco è del Pordenone (20). La composizione ha un costrutto solido, ubbidisce ad un'idea coerente. Il Cohen vi ravvisa analogie ritmiche profonde con *La raccolta della manna* del Duomo di Valvasone. Una felice anticipazione si coglie anche nel disegno del Louvre *(fig. 9)*, che lo studioso ha dimostrato essere non una copia succedanea ma un disegno preparatorio (21).

Di tale paternità il Ridolfi non dubitava affatto. Rammenta in maniera esplicita che il Nostro ebbe la commessa dei tre affreschi dal cardinal Grimani (22).

Perfettamente a suo agio nel tema il Pordenone lo conduce con una pacatezza e un rigore per lui insoliti in questi soggetti.

Per assonanze la memoria ci riporta all'esagitato ciclo di Cremona,

con quelle figure che si squadernano nello spazio fino al parossismo. Qui non accade.

Le ciclopiche turgescenze delle creature pordenoniane cedono ad una plastica sodezza, inalveate in ritmiche rispondenze. I *leit-motive* del suo repertorio immaginativo ci sono tutti: la concitazione scenica, gli scorci prospettici, i personaggi colti nella marziale fierezza dell'aspetto, i cavalli, che diedero sempre fermenti alla sua libertà immaginativa. Ne seguiva con voluttà le forme solenni e nobili; non poteva rinunciare a torcerli, quasi a voler imprimere nella stasi tutto l'impeto del movimento. Mise persino il quieto San Martino in groppa ad un destriero che pareva volerlo disarcionare da un momento all'altro.

Sgombrato quindi il campo da ogni dubbio attributivo, gustiamo la scena nell'incisione settecentesca di Andrea Zucchi *(fig. 10)* (23). La stampa ci rimanda la polposa evidenza delle figure, che nell'originale affresco, abraso dal tempo, appaiano d'umori smarriti e smorzati.

FERNANDA PUCCIONI

NOTE

(1) Il Vasari getta solo una pallida ombra sulla presunta morte per veleno. Fabio di Maniago azzarda un'ipotesi astrale: « ... di repentino morbo compreso, in età di 56 anni, terminò la vita, non guarí dopo essersi veduta in cielo spaventosa cometa ». (FABIO DI MANIAGO, *Storia delle belli arti friulane,* p. 84, Udine, 1823). Marc'Antonio Amalteo nell'*Elegia* in morte del Pordenone e Camillo Delminio nell'orazione *Pro suo de eloquentia theatro*, non si lasciarono sfuggire l'occasione di insinuar nei versi il brivido dell'imprevisto con il sospetto del veneficio.

(2) Chiamandolo Licinio, il Vasari confuse il pittore friulano con il bergamasco Bernardino Licini. L'opulenza anagrafica del Nostro resta comunque un fatto. Attingiamo al Ridolfi: « dicesi che Gio Antonio fosse di casa Sacchiense, e benché si chiamasse il Licinio e alcuna volta Cuticello, mà che poscia cangiasse il cognome in Regillo, all'hor che ottene privilegi dell'Imperadore con titolo di Cavaliere, abiurando quello di sua famiglia per l'inimicitia contratta con un suo fratello, che lo colpí d'archibuggiata di pallini nelle mani, rinouandosi ne' tempi nostri l'empietà di Caino ». (*Le meraviglie dell'arte*, p. 113, Berlino, 1924).

(3) Ricorda il Cavalcaselle: nell'iscrizione dell'anno 1520, che il Pordenone pose nel fresco del Duomo di Treviso e in un contratto del 20 di agosto dello stesso anno, a Cremona, si firma « Magister Johannes Antonio de Corticellis ». In un atto per compera di terra a Pordenone, del 2 novembre 1524 egli si firma « figlio di M° Angelo

de Sacchis » e in un contratto del 13 ottobre 1525 si chiama col nome di M° Gio Ant. Sacchiense ».

(4) Johan Caspar Lavater, parroco e teologo zurighese, vissuto nel '700. Nel secolo in cui la Ragione illuminava anche i recessi della mente, s'industriò per fare della fisiognomica una scienza esatta. Follie da mistico un po' delirante.

(5) « Angelo Maria de Lodesanis, il padre muratore, era proprietario d'una ricca facoltà. La sua casa era fornita d'argenteria e la famiglia aveva tomba onorata nel cimitero della Parrocchiale ». (FABIO DI MANIAGO, *op. cit.*, p. 56); questi attributi bastavano ad elevarne la condizione sociale al di sopra del volgo.

(6) Esplicito il riferimento del Vasari: « . . . fu forzato, per campare la vita da una mortalità venuta nella sua Patria, cansarsi; e cosí trattenendosi molti mesi in contado, lavorò per molti contadini diverse opere in fresco, facendo a spese loro esperimento del colorire sopra la calcina ». (GIORGIO VASARI, *Le vite*, ed. curata da Pio Pecchiai, Milano, 1939).

(7) Di queste esperienze campestri Fabio di Maniago ricorda che l'« artista non ebbe da prima per mecenati, che operai di Chiese e villani », *op. cit.*, p. 90).

(8) I manoscritti di Ernesto Mottense andarono dispersi dopo la sua morte avvenuta nel 1779. Vi aveva raccolto le descrizioni delle opere pordenoniane fatte, a suo dire, dall'Artista stesso. Anche il Ridolfi usa le stesse parole nelle descrizioni delle opere, senza tuttavia precisarne la fonte. Da quest'ultimo leggiamo: « . . . evvi in altra parte la figura di San Rocco, in cui si ritrasse il Pittore, come dicono egli facesse in molte simili imagini ». (RIDOLFI, *op. cit.*, p. 117).

(9) La data 1525 che il di Maniago dice di aver letto in una iscrizione posta sotto il *Sant'Erasmo,* è smentita dal Cavalcaselle e dal Fiocco. Paolo Goi ha in via definitiva stabilito la data di fattura dell'opera nell'anno 1523.

(10) Gran cerimoniere dell'epoca, Giorgione era maestro di vita e di stile. Pare, secondo il Ridolfi, che il Pordenone abbia vissuto in casa del Giorgione il clima fecondo dell'umanesimo veneziano. Citiamo testualmente: « . . . tratto dalla fama di Giorgione se ne passò a Venezia e introdottosi nella sua casa apprese la buona maniera », (*op. cit.*, p. 114).

(11) Marc'Antonio Amalteo (1474-1563), umanista friulano, ch'ebbe tra l'altro in commenda la Pieve di Zoppola dedicò al Pordenone una celebre elegia: per l'epoca un *best seller.*

(12) Dopo le traversie familiari quel titolo di Cavaliere concessogli dal Re d'Ungheria per intercessione del pordenonese Girolamo Rorario, dovette risollevargli il morale. Era un blasone che soddisfava le apparenze e solo quelle. Anche Tiziano ne fu insignito; ma se al Cadorino il titolo sembrò quasi dovuto, quello del Pordenone fu accolto in Patria con sufficienza. Il diminutivo Regillo, appiccicato a lui e alla sua discendenza, lo conferma.

(13) Ritorniamo al Cavalcaselle: « Esistono due testamenti di Agnolo, uno in data di Pordenone 20 marzo 1525, col quale lascia tutti i suoi beni mobili, tranne gli argenti, a sua moglie Maddalena ». « In un altro divide tutte le sostanze fra i figli. La sola condizione che egli imponeva era quella che Giovanni Antonio facesse una pittura per la chiesa della Santissima Trinità ». (CAVALCASELLE, *La pittura friulana nel Rinascimento*, p. 83).

(14) Il 17 gennaio 1534 il legale Girolamo Gradenigo dichiarò privi di fondamento i reclami di Baldassarre e ordinò la vendita e la divisione delle sostanze. (FIOCCO, *Il Pordenone*, p. 87, I^a ed.).

(15) Antonio Viviani, nato a Bassano nel 1797, morto nel 1854. Lavorò a Venezia come incisore a bulino. Fu ritratto dal Grigoletti in un'opera esposta nel 1836 all'Accademia di Venezia, pubblicata in « Il Noncello », n. 30, p. 22.

(16) Anastasia, figlia di Maestro Stefano da Belluno, fu la prima moglie. La sposò nel 1504. Rimasto vedovo si maritò con Elisabetta Quagliata nel 1513 e, da ultimo, con Elisabetta Frescolini dalla quale ebbe quattro figli.

(17) L'Amalteo fu apprendista o assistente del Pordenone fino al 1532. Da quest'anno cominciano notizie sicure sulla sua indipendenza professionale. La sua presenza artistica s'ebbe a Santa Maria di Campagna a Piacenza, nella pala d'altare di Moriago (Treviso) e nella cappella di San Sebastino a Pinzano.

(18) Il Ridolfi dà gli affreschi quale opera certa del Pordenone (RIDOLFI, *op. cit.*, p. 116). Girolamo de Renaldis, alla fine del XVIII secolo li attribuiva all'Amalteo, considerando come prove i pagamenti del 1534-1536 (Cohen).

(19) « Vincenzo Foppa rappresentò la storia di Traiano sotto la Loggetta della Piazza Vecchia a Brescia; Antonio Campi incluse le tre scene dei giudizi nel ciclo di otto tele originariamente nella Sala del Collegio dei Giudici del Palazzo della Loggia a Brescia. È scritto che Tiziano dipinse il giudizio di Salomone nella Loggia dei Tribunali a Vicenza nel 1521; Jacopo Bassano intorno al 1535, lo stesso periodo delle scene di Ceneda, rappresentò la storia di Susanna in un complesso narrativo nella Sala della Udienza del Palazzo Pubblico di Bassano ». (CHARLES COHEN, *I disegni di Pomponio Amalteo*, pp. 29-30, Pordenone, 1975).

(20) CHARLES COHEN, *op. cit.*, pp. 31-32.

(21) CHARLES COHEN, *op. cit.*, p. 35.

(22) RIDOLFI, *op. cit.*, p. 116.

(23) L'incisione di Andrea Zucchi (1679-1740) fu riprodotta da Vittorio Querini e pubblicata ne « Il Noncello », n. 3, p. 24. Anche Fabio di Maniago fa esplicito riferimento ad un'incisione tratta dall'opera.

Dobbiamo al collezionista Galliano Piva l'attenta ricognizione — sul mercato antiquario — delle stampe con i presunti ritratti del Pordenone, con le quali s'è corredato quest'articolo.